

# ジョイスのパドバ・エッセイについて

茂 呂 公 一

1. 序——パドバ・エッセイ発見の経緯
2. パドバ・エッセイの位置
3. ルネッサンス・エッセイ試訳
4. ルネッサンス・エッセイの問題点

## 1. 序——パドバエッセイ発見の経緯

1912年8月21日付のジョイスの手紙（妻ノラ・バーナクル宛）に“I don't know what to do about my diploma or my book.”<sup>(1)</sup>（下線筆者・my bookは*Dubliners*を指す）の一節がみられる。さかのぼって同年4月25日、ジョイスはイタリア北東部の都市パドバから、実弟スタニスローズ宛に次のような葉書を送っている。

Padua is full up of the overflowing of Venice. When I arrived I had to make a pilgrimage from door to door before I got a room. Consequently things are dearer. Today, I had to write my English theme—*Dickens* and saw my English examiner, old, ugly spinster from the tight little island…以下略…<sup>(2)</sup>

リチャード・エルマンは、ジョイス書簡集全三巻に収録された1700余通（エルマン編集の二、三巻は計1300余通）という膨大な数にもかかわらず、上記ノラ宛の文面にある *diploma* の一語と、スタニスローズ宛の一枚の葉書にも調査の手をおしまず、その脚註に次のような解説を加えている。

Joyce went to the University of Padua to take examinations that would qualify him to teach English in an Italian state school. Although he passed them bril-

liantly, the Italian Minister of Education ruled that his degree from Royal University did not conform with requirements.<sup>(3)</sup>

パドバ旅行の約ひと月前、ジョイスは当時の居住地トリエステの大学で、ダニエル・デフォーとウィリアム・ブレイクに関する講演をおこなっているが、これについては我が国のジョイス年譜にも記されており、欧米においては研究書<sup>(4)</sup>も出ているが、イタリアでの教員資格取得のためのパドバ行きにはこれまで関心が向けられていなかった。ところが、上に引用したスタニスロース宛の葉書の Dickens の文字に注目したのが、ディケンズ及びジョイスの研究者であるフェアフィールド大学のルイス・ベエローネ教授であった。彼はこの一語をたよりに、ジョイスが書いたと思われるディケンズ論を求めて、パドバ大学に向き、免許取得試験に関する種々の公文書と、彼の求めたディケンズ論——*The Centenary of Charles Dickens*——だけでなく、ジョイスのイタリア語のルネッサンス・エッセイ、*L'influenza letteraria universale del rinascimento* まで発見したのである。

ベエローネ教授がこの二つのエッセイと、それに関するコメントを *James Joyce in Padua*<sup>(5)</sup> のタイトルで出版したのは1977年であった。筆者は出版直後に同書を手に入れ興味をひかれたが、種々の事情で検討する機会のないまま三年が経過した。その後、我国では筆者の知るかぎりパドバ・エッセイに関する言及はまだみられない。

現在、ジョイス研究は、資料面についてだけ言えば、例えばエルマン作成のジョイス蔵書目録をたよりに、トリエステ在住の義妹によって保管されている実物に直接あたって、ジョイスが付したと思われるアンダーライン等のマークのある箇所まで調べあげ、それをもとに様々な見解が出されるといった段階にまで及んでいる。このような時、たとえ数頁とはいえ、一定のテーマをもつジョイス自身の記述を発見したベエローネの功績は大きく、またそれらが今後のジョイス研究に新たな展望を与えるであろうことは言うまでもない。本稿は二篇のうちのルネッサンス・エッセイをとりあげ検討を加えたものである。

## 2. パドバ・エッセイの位置

ルネッサンス・エッセイを考察するには、それが書かれた1912年という時期に特に注目しなければならない。何故なら、この年はジョイスが約1000頁に及ぶ *Stephen Hero* の草稿を凝縮して、全面的に書き直す決意をした1907年の約5年後、*A Portrait of the Artist as a Young Man* と改題して雑誌「エゴイスト」に連載を開始（1914年2月号）した2年前に当り、この間の数年がジョイスの転機ないしは低迷期であったと思われるからである。従って、ルネッサンス・エッセイの持つ年譜上の意味をまず最初に明確にしておくことが必要なのだ。

ジョイスはなぜ *Hero* を書き直さねばならなかったのか。多くの研究者のテーマになっているこの問題を解明する最もポピュラーな方法は、スペンサーが行なったように<sup>(6)</sup> 両者を詳細に比較（あるいは後期の作品と照応させながら）することであろう。そしてそこから得られた結論が、また後期の作品を解く鍵にもなる。しかし我々に必要なのは、もう一つの新しい資料となる資格をルネッサンス・エッセイに求め確認することなのである。そのためには、年譜作成の方法と同じく、この時期のジョイスの低迷の有り様をあらためてみなおしていかなければならない。

まず、さかのぼって1906年から年譜を簡単に追っていこう。ジョイス24歳、*exile* としての生活はまだ始まったばかりである。7月トリエステからローマに移住。この年までに *Dubliners* はほぼ完成し、最後の15番目の作品 *The Dead* の構想中であった。しかし、12篇で構成された *Dubliners* は、グランド・リチャーズ側が指摘してきた箇所を書き変えをジョイスが拒否したため、出版契約を破棄された。書きためてきた詩集 *Chamber Music* をエルキン・マッシュウズに送る。当時ジョイスには既に妻子があったが、ジョイス一家の困窮ぶりは1906年9月16日付の実弟宛の葉書によると、個人教授の生徒に月謝の前納を請いながらも「節約のため今日はスープ以外なにも口に入れていない」という状態であった。ここで1906年10月18日付、スタニスロース宛の手紙の一部を読

まなければならぬ。

.....The reason I dislike *Chamber Music* as a title is that it is too complacent. I should prefer a title which to a certain extent repudiated the book without altogether disparaging it. It is impossible for me to write anything in my present circumstances. I wrote some notes for *A Painful Case* but I hardly think the subject is worth treating at much length. The fact is, my imagination is starved at present. I went through my entire book of verses mentally on receipt of Symon's letter and they nearly all seemed to me poor and trivial: some phrases and lines pleased me and no more. A page of *A Little Cloud* gives me more pleasure than all my verses. I am glad the verses are to be published because they are a record of my past but I regret that years are going over and I cannot follow the road of speculation which often opens before me. I think I have unlearned a great deal but I am sure I have also a great deal to learn.....<sup>(7)</sup>

この手紙はグラント・リチャーズから契約破棄の通告が届いた約半月後のものである。従って文面中の“my present circumstances”にはリチャーズに対する怒りと失意、生活の安定を求めて移住したローマでの意にそわぬ仕事、あいかわらず困窮を極める経済状態なども含まれているだろうが、文面全体から判断すれば、「書くことを不可能」にしている要因は外的条件にあるのではなく表現すべきものと手法とのかかわり合にあることがわかる。

1902年以来親交を重ねてきたアーサー・シモンズは *Chamber Music* の推薦文を書き、再三にわたり出版の労をとってきた。“on receipt of Symons' letter”の箇所は *Chamber Music* のある一節に対し、シモンズがリズム上の疑問を指摘してきたことを指しており、これが直接のきっかけであったかどうかはともかく、ジョイスは彼の抒情性の原形というべきケルト的リリズムの表現に失望している。——「この詩集の出版を喜ぶべきであるとするなら、それは過去の自分の記録であるからなのです」、「私のイマジネーションは涸渇してしまっている」、「思索をつきつめていくことができないのです」——最も心をゆるした実弟への、呻きにも似た訴えは一種のカタルシスとも思えるし、ま

た「書けない苦悩」は作家の常でもある。しかしこの時期のジョイスの手紙にはそれがあまりにも多いのである。ところで、この文面にみられる *imagination* と *speculation* の二語を偶然の出会いとみるべきではない。ジョイス文学における *imagination* がいかに *speculation* に裏づけされたものか、ロマンティズムは虚偽の態度であると言いきっている事実とも考え合せ、あらためて念頭に入れておくべき問題であろう。恐らく、*Chamber Music* の抒情性に対する不満には、それが *emotion* の域からぬけ切っていないことも含まれているはずである。

翌11月6日付の手紙もまた我々に多くの示唆を与えてくれる。

I have read Gissing's *Demos: A Story of English Socialism*. Why are English novels so terribly boring? I think G. has little merit...中略...Then I will try Arthur Morrison and Hardy: and finally Thackeray. Without boasting I think I have little or nothing to learn from English novelists.<sup>(8)</sup> (筆者註: G=Gissing)

ここに書かれている “I have little or nothing to learn from English novelists.” と、前に引用したシモンズとの関連のなかで述べられた “I have unlearned a great deal but I am sure I have also a great deal to learn.” とはあまりにも対照的である。大体ジョイスの手紙は生活上の細事や用件で占められていて、文学観や人生観が述べられているものは極めて少ない。しかも、文学に言及した場合でも、「得るところがない」“has little merit”, 「学べきものがない」“nothing to learn” 「かなり退屈だった」“was considerable bored,” 「感動を受けなかった」“Nothing in the opera moved me” といった極めて簡単な印象批評を述べるに過ぎず、自己を語る場合にも同じくその有り様を明かさない。従って我々はその意味・内容を推察しなければならないのである。ところが上に引用したように、シモンズに触発された発言と、イギリスの高名な自然主義、写実主義系統の作家に対する批判を対峙させて読むと、ジョイスの心中が明らかになってくる。

シモンズの「象徴主義の文学運動」の初版は1899年であり、ジョイスより6

歳年下のエリオットは1908年発行の増補版を読んで感銘と影響を受けた事実を記録に残しているが、ジョイス、イエイツ、シモンズ間の交流を考えれば当然ジョイスが読んでいることは間違いないだろう。1908年、シモンズが発狂した時、ジョイスはスタニスロース宛に “Arthur Symons has G.P.I. !<sup>(9)</sup>” とそのショックの強さを示す一文を送っているのだ。

「象徴主義の文学運動」は明らかにイギリス人とフランス人の感性の差異を意識の根底において書かれている。ジョイスに対する先入観を出来るだけとり除いて考えても、彼の自然主義リアリズムへの違和感とサンボリズムへの共感是否定しようがないのである。しかし、この時期ジョイスに芽ばえていたこのような傾向が、肉づけされて我々の前に明示されるのはパドバでのエッセイまで待たなければならない。

さて次に、再び *The Dead* 完成前の手紙を読むことにする。

I have come to conclusion that it is about time I made up my mind whether I am to become a writer or a patient Cousins…中略…It is months since I have written a line and even reading tires me…中略…Nothing of my former mind seems to have remained except a heightened emotiveness which satisfies itself in the sixty-miles-an-hour pathos of some cinematograph or before some crude Italian gazette-picture. Yet I have certain ideas I would like to give form to: not as a doctrine but as the continuation of the expression of myself which I now see I began in *Chamber Music*. These idea or instincts or intuitions or impulses may be purely personal.<sup>(10)</sup>

これは、前記の手紙から約5ヶ月後、ジョイスがローマから再びトリエステに戻る直前の1907年3月1日に書かれたものである。ジョイスの模索状態は依然として続いているが、ここでは少なくとも彼が何かをつかみつつあることがうかがえる。しかしここでの発言も、彼が形を与えようとしている対象を *some ideas* としか言っていない。だがそれは *Stephen Hero* におけるように、トマス・アキナスの美学論を論ずるのではなく、若き日の詩集、*Chamber Music* の中に今になってわずかに見いだせる *expression of myself* なのであ

る。前の手紙でみた通り、ジョイスは *Chamber Music* の多くの部分に失望している。いま彼が自作の詩のどこに、何を見いだしたかの詮索はまた別の問題になるが、ルイス・ゴールデングが言うように「シェクスピアの鍵が彼のソネットに秘められている以上に、スティーブン・ディダラス＝ジョイスの鍵が *Chamber Music* に秘められている」<sup>(11)</sup> という事情は念頭におくべきだろう。

ところで、この手紙の中で最も我々の興味をひくのは次に示す部分である。後にみていくことになるルネッサンス・エッセイの理論構成に、ブルノーとワーグナーが主要な役割をになっているのだが、ここには連続した文脈のなかで両者への言及がなされているからである。

The spectacle of the procession in honour of the Nolan left me quite cold. I understand that anti-clerical history probably contains a large percentage of lies but this is not enough to drive me back howling to my gods. This state of indifference ought to indicate artistic inclination, but it doesn't. Because I take about a fortnight to read a small book. I was about two days making up my mind to go and see the *Dusk of the Gods*...中略...Finally I went and tried to interest myself but was considerably bored.<sup>(12)</sup>

ジョイスは19歳の時のエッセイ *The Day of Rabblement* 以来、ブルノー (Giordano Bruno: 1548—1600) の生地が Nola であることから、彼を the Nolan とよんでいる。ティンダルによると、ジョイスは学生時代、*Fortnight Review* に掲載されたペイターのブルノー論を読んで心酔し、イタリア語でブルノーの著作を読むようになった<sup>(13)</sup>。ブルノーは1600年2月17日、異教徒の罪で火炙りの刑に処せられている。*Hero* のなかに、自由な精神と言論に対する教会の弾圧を攻撃したブルノーの *The Triumphant Beast* をスティーブンが愛読していることに対して、教師が忠告する場面がある。スティーブンは “if Bruno was a terrible heretic, he was terribly burned” と答えたものだ。ブルノーはスティーブン＝ジョイスの権威に対する反抗の象徴的存在であった。

手紙の文面は、ブルノーが処刑された2月17日、ローマで行なわれる追悼の

儀式をジョイスがまのあたりにして、興奮することなく冷静でありえたことを述べている。このような現在のブルノー讃美に対しても、また過去の理不尽な弾圧に対しても、ジョイスには彼等が真にブルノーを理解した上でのことだとは思えなかった。彼が行列を目撃して冷え冷えとした感慨をいただいたのはそのためである。*Stephen Hero* でみせたブルノーへの心の高ぶりは消え、今は冷静に受けとめている。この冷静さと無関心が創作に転化されていくべきだというジョイスの自己分析は、「熱狂はものを書く人間の魂の状態ではない」<sup>(14)</sup> というヴァレリーの言葉と重ねるまでもなく容易に理解できるが、気づきながらそうならない苛立が文面から読みとれるのである。

次に、ジョイスがかなり退屈だったと述べている *the Dusk of the Gods* はワーグナーのオペラ *Götterdämmerung* の英語訳である。ジョイスのワーグナーに対する関心の強さは、トリエステ時代、あるコンサートにおいて *Master Singers* のクインテットに歌手の一人として参加していることによってもわかるし、ワーグナーの影響に言及した考察も多い。

上に引用した文面に続いて彼は次のように書いている。“The fault, I believe, is more mine than Wagner’s but at the same time I cannot help wondering what relation music like this can possibly have to the gentlemen I was with in the gallery.”<sup>(15)</sup> この時期の混迷したジョイスにはワーグナーが退屈である原因が自分のイマジネーションの欠如によるのではないかと思わざるをえなかったのだ。しかし5年後のルネッサンス・エッセイにおいて、ワーグナーの芸術理念とのギャップを明快に示してくれる。

以上みてきたように、ジョイスの創作活動は低迷を続け、不安定な精神状態のまま1907年3月ローマを去る。そして1911年、*Portrait* の草稿のストローヴ投入事件が起った。当時ジョイスは *Dubliners* の出版契約を2度破棄され、3度目の出版社モールセンのジョージ・ロバーツと *Ivy Day in the Committee Room* のエドワード七世に言及した部分の削除問題で激しいやりとりをかわしていた。ジョイスは英国王室の見解をただすべく、当時の国王、ジョージ五世に書簡を直送し、更にロバーツとの交渉の経緯を新聞社に書き送り掲載を求め



た。

後年(1920)彼はある書簡の中で次のように書いている。The “original” original I tore up and threw in the stove about eight years ago in a fit of rage on account of the trouble over “*Dubliners*.”<sup>(16)</sup> またエルマンは、この草稿を手で火傷を負いながらストーヴから取り出したアイリーン(ジョイスの妹)の証言として、出版問題の苛立ちから妻ノラと口論となり、その結果ジョイスが激怒して……と書いている<sup>(17)</sup>。この有名な事件は、ジョイスの上記の手紙とエルマンの記述から、出版問題のトラブルが原因であるという定説ができあがっているのだ。

ところで、いま我々は当事者であるジョイスや、その場に居合せたアイリーンの発言を言々する資格はもちろんない。しかしジョイスの a fit of rage の原因がはたして出版問題のトラブルだけにあったのかどうかは、はなはだ疑問に思わざるをえないのである。なぜならストーヴに投げ入れられた原稿は第三章までであり、1907年9月、書き直しに着手して以来、渋滞しがちであったにしろ、ともかくも1908年4月には既に第三章まで進んでいたからである。それ以降火中投棄の1911年まで、第四章は書かれずに机の上に置かれてあったのではないかという推定は、けして不自然ではないだろう。アイリーンの発言は遠い過去の思出話としてであり、上記の手紙も1920年、即ち *Ulysses* が第十四挿話まで書き進まれ、パリ文壇で注目をあびる直前の「書けるジョイス」の手になるものなのである。我々のこれまでのフォローの結果からは、火中投棄、ないしは妻ノラとの口論の原因の一つにジョイスの「書けない」苛立ちを加えたいのだ。

また、パドバ・エッセイの発見者ベェローネは *Portrait* の完成が遅れたのは、*Dubliners* 出版問題のトラブルによるジョイスのメンタル・ブロックのためだという見解を示しているが<sup>(18)</sup>、当然我々はこの説にも不満である。*Portrait* の完成が遅れた原因は、ジョイスの内面の変化に、即ち *Hero* を全面的に書き直さざるを得なかった理由の延長線上にあるというのが、これまでの我々の読み方なのである。

翌1912年、ジョイス30歳。*Ulysses* の構想を持ち続けながら、*Stephen Hero* の書き直しは停滞し、*Dubliners* 出版は拒否され、ジョイスの最も苦境にあった時期である。パドバ行きも個人教授による収入にのみ頼らざるを得ない不安定な生活を解消するためであったと思われる。しかしこの年の3月、彼はトリエステの *Popolare* 大学においてデフォーとブレイクに関する二度の講演を行い、そして4月には冒頭に述べたように、パドバにおいて二つのエッセイを書く。この二度の講演と二つのエッセイは、これまでみてきた数年に渡る低迷の後に得られた彼の思索の一応の結実を示すものであることは間違いないだろう。

### 3. ルネッサンス・エッセイ試訳

ジョイスのイタリア語のエッセイ——英語訳：*The Universal Literary Influence of the Renaissance*——は恐らく、記述時間、スペース、またテーマ自体も、イタリア政府の教員資格認定機関によって定められた条件のもとで書かれたものであろう。このエッセイの発見者であるベローネによれば、現代のイタリア語文法に適合していない箇所もいくつかあるらしい。しかし問題のある箇所はベローネの解釈に従い、彼の英訳文にそくして試訳してみることにする。

我々の社会がその恩恵に浴している進化論に従えば、我々が若かった時には、我々はまだ成人の域に達していなかったことになる。それ故、ヨーロッパのルネッサンスを一つの分岐線とみなせば、人間はその時期に至るまで若者の魂と身体を所有していたにすぎず、その時期を過ぎてはじめて肉体的にも精神的にも成人の名に値するまでに成長したのだという結論にならざるを得ないのである。これは極めてドラスティックな結論であり、必ずしも納得のいくものではない。事実（もし「過去の讃美者」“*a laudator temporis acti*”<sup>(19)</sup>なる謗を受ける危惧さえなければ）私は抜き身の剣を携えて攻撃を加えたいほどだ。今世紀の声高に吹聴されている進歩発達は、主として多種多様な機械類に対して言え

るのであり、その目的たるや、効用と知識の断片をただ速く激しく寄せ集め、僅かばかりの租税を納入する民衆にそれらを再配分することにある。私は、この社会制度が大規模な機械上の征服と有益な諸発見とを誇ってしかるべきだとは思ふ。近代都市の街角でみられるほんの僅かな実例——例えば電車、電線、郵便配達、新聞配達人、大規模な商業企業体などをあげれば充分納得できることだ。しかしこの複雑、多様な文明のなかにあつて、人間の精神は物質主義の氾濫におびやかされ、途方にくれ、自暴自棄に陥り、そして衰退している。それでは、現今の物質主義は——ルネッサンスから直接生れてきたものであるが——人間の精神機能を萎縮させ、その高揚を妨げ、鈍化させていると結論せざるをえないのであろうか。検討してみることにしよう。

ルネッサンス時代、人間精神は、スコラ哲学の絶対主義に対し、即ち冷徹かつ明晰で大胆なアリストテレスの思想に深く根ざし、その頂点がキリスト教のイデオロギーの魅惑的、神秘的な光明に達しているあの巨大な（多くの点で見事な）哲学体系に対し、戦いをいどんだのである。だが、人間精神がこの体系に戦いをいどんだとしても、体系自体が人間精神に対して異質であったためではない。頸木は快適で軽やかであっても、それはあくまで頸木だったのだ。それ故、ルネッサンス期の反抗者達が、圧政はもはや存在せず、人間の悲惨や苦悩は朝靄の如く消滅し、人間はもはや因われ人ではないという朗報をヨーロッパの人々に宣言した時、人間精神は、恐らく未知なるものに対する期待に酔い、目で見、手で触れ得る定かならぬこの世の声を聴いたのである。人はそこで生きそして死に、罪を犯し、悔いる。そして精神を衰弱させた修道院の中の平穩を捨て、新しい教義を奉じたのだ。精神が安らぎと、それ本来の住処を捨てたのは、それに倦きたためで、神が、その完全無欠なる神性に飽き（私の不敬とも思われる所見をゆるされんことを）虚空からの創造に御心を向け給うたに似ている。女性が、心を悩ませる平穩に倦み、人生にひそむ誘惑に目を向けたのに似ている。ジョールダーノ・ブルノーの説によれば、力はすべて、自然界、精神界を問わず、拮抗力を生み、拮抗力なくしては機能しえず、両者は分離すれば必ず再結合う向う。この気高いノーランの人の二元論はルネッサンスとい

う現象を忠実に反映している。当事者に不利な証人を引き合いに出すことや、ある改革者の作品を非難（または少なくとも批評）するのに、当人の言をそのまま転用して行なうことがいささか独断的であると思えるなら、私はブルノー自身の例に従ったまでだと答えておこう。ブルノーは自説を擁護するのに執拗に相手の欠点をつき、告発者を告発し返しているからだ。

ルネッサンスという波のうねりが雲上人（あるいはそれに近い地位）におし上げた偉大なる文学者たちの名前を列挙して、何人たりとも異議のさしはさむ余地のない彼等の作品の偉大さを賞讃して頁を満たし、しきたり通りの祈禱でこの文を終えることは容易である。しかし連禱を長々と唱えることが思索的な研究とは言えないであろう。問題の中心は別のところにあるのだ。我々はルネッサンスが文学との関連においていかなる意味を持つのか、またそれが、よかれ悪しかれ、いかなる結果にいたるのかを検討していかなければならない。ルネッサンスは、要するに、ジャーナリストを修道士の座に据えたのである。即ち、深刻で、固定化した因襲的な精神を廃し、軽やかで（演劇界の用語で言えば）ワイド・レインジングで、流動的で無定型ともいえる精神に王権<sup>しやく</sup>の笏を与えたのだ。映画撮影術は、ある点では、シェクスピアとローペ・デ・ベーガに負うところがある。たゆまざる創造力、激しく、生き生きとした情熱的気性、観察し感じとろうとする熱烈な願望、強烈で広やかな好奇心が、三世紀を経たいま、狂乱的な扇情主義に墮している。現代人は魂を失い、表皮のみを有していると言いうるのではないか。肉体的感覚は異常に発達しているが、しかしそれは精神機能の犠牲によるものである。我々は倫理感に欠け、また恐らくは想像力をも失っている。現今の最も代表的な文学作品は道徳とは無縁である。マルコ・プラガの *The Crisis*, メーテルリンクの *Pelléas et Mélisande*, アナトール・フランスの *Crainquebille*, ツルゲーネフの *Smoke* などがそれだ。これらを今私はアット・ランダムに挙げたが、そのことは問題ではなく、これらの作品は十分に私の主張を裏づけている。愛の情感を音楽に表現しようとする現代の偉大な芸術家は、心のときめきを、ふるえを、極く微かなおののきや吐息を、彼の技術の極限まで再現している。ハーモニーが織り糸の如く交錯し、ま

た密やかに反発し合う。人はより残忍になる時でさえ愛し、享樂の裡に、また享樂の深さに比して思い悩み、憎しみと猜疑の光が愛し合う者たちの眼にきらめき、二人の軀は一つの肉体と化する。トリスタンとイゾルデ (*Tristan und Isolde*) に地獄篇 (*Inferno*) を比較してみよう。詩人の憎悪は、観念化が強められるにつれて底なしの奈落から奈落へとますます深くつき進み、そして詩人が、憎悪という観念の火に己をより激しく焼き尽せば焼き尽すほど、詩人がみずからの激情をたくすべき芸術もより激しいものになっていくことがわかるはずだ。一方は環境芸術であり、他方は観念芸術なのである。中世の最盛期における地図作成者は、苦境におち入った際にも冷静を欠くことはなかった。彼は疑わしい地域については「ここにはライオンがいる」“*Hic sunt leones*” という言葉を書き入れたものだ。孤独感、野獣に対する恐怖、未知なるもの、は彼にとってそれで十分だったのである。我々の文化は全く異った様相を呈している。つまり細部に対して貪欲なのだ。そのために我々の文学用語は、地方色や外界や、隔世遺伝アタビズムを語るのみで、そこからは新奇なるものへの詮索熱と、観察され、読みとられた細部の堆積と、ありふれた文化の見せびらかしが生れるだけなのである。

ルネッサンスは、厳密な意味で、死後の生誕を、サラ（筆者註：イサクを生んだアブラハムの妻）の如く長い不妊の後の予期せぬ多産を意味すべきものである。事実ルネッサンスは、芸術がその形態の完成の域から崩壊し始め、思考が無意味な緻密さに墮したときに起ったのだ。詩は人間の記号としての規則に従って、考慮され決定されて代数的問題に還元された。哲学者はベラルミーノ<sup>(20)</sup>の如く、あるいはジョヴァンニ・マリアナ<sup>(21)</sup>の如く博学なる詭弁家であり、キリストの言葉を大衆に説く一方、暴君殺害に対しては道徳的弁護を展開することに腐心していたのだ。

ルネッサンスはハリケーンのように赤道無風帯に吹き込み、騒然たるさんざめきがヨーロッパ中にわき起った。その後歌い手たちは去ったけれども、彼等の残したものは貝殻に似ていて、耳をつければ海鳴の響がきこえるかもしれない。

それに耳をあてると嘆きの歌がきこえてくる。少なくとも我々の魂はそれをそのように受け取っているのだ。実に奇妙なことではないか！空気や土や海や、病や無知に対する現代のすべての征服は、いわば精神のるつぼの中で溶解し、水滴となり、一雫の涙となる。ルネッサンスが他のいかなることもなさなかったとしても、生きて、希望を持ち、死に、自からを誤解しているものへの深い共感の念を我々の内面に、我々の芸術に生じせしめたという点で大いなる貢献をなしたことになるだろう。少なくともこのことにおいて我々は古代人にまさり、このことにおいて平凡なジャーナリストは神学者より偉大なのである。

ジェイムズ・ジョイス

#### 4. ルネッサンス・エッセイの問題点

前述したように、このエッセイは時間と紙幅の制約のもとで書かれている。しかも試験官がジョイスの目には本稿の最初に引用した手紙にみられるように“old, ugly spinster”と映ったのだから、記述にあたっては彼女の学識や文学的センスも考慮しなければならなかったことだろう。そのためか、ジョイスの論文にしては比較的理解しやすく、論旨もかなりダイジェストされている。しかし紙幅に対してテーマが大き過ぎるためか、内容が多岐に渡り、論旨の肝腎な箇所が凝縮されているので、一応の意味を読みとるにも解説が必要となるのである。

冒頭に進化論を置いたのは、もちろんレトリック上の軽い効果をねらったためであろうが、ジョイスはよく知られているように、また多くの思想家がそうであるように、すべての現象の変化を直線的、漸進的にみることをきらい、円環的に反復、回帰する循環のなかでとらえようとしている。従って、ルネッサンス以前は人間精神は未熟であって、それ以後になって成熟の域に達したという見解は容認し難いものであった。

彼がそのルネッサンス観に照応させているブルノーの思想原理を、サミュエル・ベケットの要約によって概観してみると、すべての対立体は、そのミニマムとマキシマムの状態においては、一方が他方から運動力を引き出し、合体に

向うというものである。例えば、最も極小な弓の弦と弧は同一化し、無限大の円周と直線も同一化する。「最大の速度は 静止の状態であり」、「腐敗の最大と生成の最小とは一致する。」<sup>(22)</sup>ブルノーやコペルニクスの宇宙論に影響を与えたドイツの哲学者、神学者であるニコラウス・クザーヌス(1401~1464)の場合は、対立体は窮極には神において合体することになるが、ブルノーにあっては神は世界と同一視されている。従って、人が神の存在を認知できるのは、神が内在する自然を通してなのである。16世紀においてはブルノーは異教徒であり、前述したように火灸りの刑に処せられた。

ところで、ヴィコーの史観ないしは世界観は、ベケットによれば「そうとは言わぬように細心の配慮をしているものの」ブルノーの対立者の合一論を応用しており、そのブルーとヴィコーがジョイスの後期の作品、特に *Finnegans Wake* の世界を支配していることは定説でもあるし、詳細な研究書も数多く書かれている。また、ジョルジュ・プーレの大著「円環の変貌」<sup>(23)</sup>はルネッサンス以降のさまざまな詩人の抱いた円環のイメージを見事に描ききっている。従ってここでは、この問題に深入りせず、1912年の時点でジョイスがルネッサンスをブルノー理論の忠実な反映であるとみなしているという点だけを特に念頭に入れておくだけにとどめておきたい。

ジョイスが、たとえば *The Decline of the West* のシュペングラーと同時代人であることを考えただけでも、エッセイの前半の機械文明と物質主義による精神の衰退を述べた部分は、特に目あたらしい見解ではないかもしれない。ただ我々が注目すべきは、ジョイスが中世の文化体系が人間の精神に異質なものであったとは認めていない点であろう。彼は成長期にジズエットの教育によりスコラ哲学の世界観を根強く植付けられており、その壮大な体系に、ある意味では共感さえ抱いている。青年ジョイスは最大の名誉である祭司への道を指名されたジズエット・スクールの優秀な生徒であり、同時に後進国アイルランドに残存していた中世の形骸化した諸相に反抗して、最も自発的、意識的に「修道院の中の安らぎを捨てた」反抗者でもあった。つまり、*Hero* や *Portrait* のスティーブン＝ジョイスには、カソリックとヘラティック(異教徒)とが同

居していたのである。従って、このエッセイに示されたルネッサンス観が、結果的には20世紀初頭の西ヨーロッパの思想家のそれと異なるものではないにしても、彼の中世に対する学識と、母国アイルランドに対する愛情と反抗とが論旨の表現にアイロニーを含んだ独特の色彩を加えている点を見のがすべきではないのである。

さて、エッセイにもどると、ジョイスはルネッサンス及びそれに続く時代の芸術家の業績を認めていないわけではない。「たゆみない創造力、激しく生き生きとした情熱的気性、観察し感じとろうとする熱烈な願望、強烈で広やかな好奇心」、この賛辞には明らかにシェクスピア及びローペ・デ・ベーガ、その後継者であるカルデロンなどが念頭におかれている。ローペ・デ・ベーガ(1562—1635)は、周知のごとくシェクスピア(1564—1616)とほぼ同時期の劇作家で、スペイン演劇の「黄金世紀」“*siglo de oro*”を築いた中心人物である。デフォー講演において、ジョイスはシェクスピアのティチアーノ(イタリアの画家1477?—1576)風の色彩感覚、言語の流れ方、てんかん症的激情、創造性の激しさなどはイギリス人的ではなく、イタリア系イギリス人のものであり、シェクスピアには明らかにイタリアン・ルネッサンスが浸透しており、また舞台様式はベーガによって創始されたスペイン演劇にヒントを得たもので、そこにはスパニッシュ・ルネッサンスが浸透していると述べている<sup>(24)</sup>。ところで、ベーガとシェクスピアが映画芸術に貢献しているという見解は、修道士とジャーナリストを対比させた表現と共に極めてユニークではあるが、我々に奇異の念を与えるはずである。この問題についてここで少し考えてみよう。

ジョイスはこの短いエッセイにおいても、いわゆるブルノー・スタイルを採り、対立概念を主題にそって管弦乐的に構成している。即ち、中世文化と現代文化の二つの大きな輪が修道士とジャーナリストとの対比に連なり、「因襲的な固定化された精神」を具現するものが「修道士」であるとすれば、現代の流動的で広範囲で無定型な精神を具現するものが「ジャーナリスト」になる。H・マーヤシル・マクルーハンによれば、ラマルティエヌは既に1831年に「私は天の摂理がジャーナリズムに委託した仕事を百も承知です<sup>(25)</sup>」と述べている



のだ。良かれ悪しかれ、「王権の笏」は前者から後者に渡ったのである。これはブレイク論における「宮廷速記者と写真家」<sup>(26)</sup>の比喻ともパラレルしている。この比喻には、口誦伝統を背景にした二千年に渡る写本文化と印刷術や映像文化との対比が含まれていることは言うまでもないだろう。従って、ベーガとシェクスピア言々の前段には、対比すべき対象が省略されていて、制約の厳しい伝統的古典劇に比べればベーガやシェクスピアの劇はあらゆる面で演劇を解放しているという意味に受けとるべきなのである。事実、スペイン演劇も中世の宗教劇から出発しているが、ルネッサンスの影響をうけて、ベーガの時代から古典劇の規範を徐々に逸脱し「三一致」の規則も無視されるようになった。演劇が卑俗な庶民の生活に目を向け、民衆のものとなったのはこの時期からなのである。

ジャーナリスト及び映画への言及は僅か数行に過ぎないが、このエッセイの論旨のキーポイントの一つになっている。20世紀初頭の芸術家は、映像と高度な印刷技術によるマス・コミ文化に対し、その氾濫の中にいる我々の想像する以上に敏感であったものと思われる。1909年、ジョイスの発案によってアイルランドで最初の映画館「ヴォルタ」が開館された事実によっても当時のジョイスの映画に対する関心の強さがうかがえる。映画という機械技術から生れる、人間をタイム・トラベラーとしてとらえる時間感覚や、舞台の自在な転換から生れる空間の新しい意味づけや、表現手段としての言語、音声、映像の総合効果に当時の芸術家の感性は無関心ではいられなかったはずである。当時全盛であったフランスのサンボリズムは、これらの問題と無関係ではないのだが、益々高度に特殊化され、難解になりつつあったサンボリズムとラジオ、映画などの強力な表現力と伝達力とのギャップから言語芸術に対する危機感を抱いて論理上の防波堤を築こうとしたのがE・ウイilsonの「アクセルの城」<sup>(27)</sup>であろう。だが、H・M・マクルーハンがジョイスに関連して言及したマラルメ論の一節は、上記の事情をより明確に示している。

彼（マラルメ）は、現代の大規模なルポルタージュや、機械による情報の増殖作用が

個人のレトリックを不可能にしてしまったことを理解していた。いまこそ芸術家が新しい方法のなかに入りこんで、新しい伝達の媒体を、つまり言葉と物とできごとのさまざまな関係を精密に微妙に調整し、操作すべき時なのだ。マラルメの課題は自己表現ではなくて、物のなかに生命力を解放することだった。…中略…芸術家は折ふしの言葉、韻律、反響などの低い電流を操作して、存在の原初的な調和を喚起したり、あるいは死者を甦らせることができる。けれども、彼が支払わなければならない代償は全面的な自己放棄なのだ<sup>(28)</sup>。

ジョイス的比喩を用いれば「死者を甦らせる」ことといえ、「全面的な自己放棄」といえ、まさに教会内の有り様である。前述の、ルネッサンスが「ジャーナリストを修道士の椅子に坐らせた」の表現は、このような文脈の中でとらえるべきなのである。この修辞はエッセイの末尾の「ジャーナリストは神学者より偉大なのである」にエコーしていることは言うまでもない。現実の司祭への道を自から拒否したスティーブソン＝ジョイスも、マラルメ同様、「イマジネーションの司祭」を志した一人であったといえる。

さて、論旨にもどると、あのしなやかでしかも強靱な想像力は「三世紀を経たいま、狂乱的な扇情主義に墮している。現代人は魂を失ない、表皮のみを有している」。我々がジョイスの書簡でみてきたイギリスのリアリズム系統の作家たちや、このエッセイでアット・ランダムに挙げている同時代の高名な作家たちに対するジョイスの攻撃は、想像力と倫理感の欠如、「地方色やアタビズム」など「新奇なるものへの詮索熱」、「細部の堆積とありふれた文化の見せびらかし」といった表現で示されている。一方、中世の地図作成者は細部の写実性にこだわらず、不明な地域は想像力によって解決したというのである。つまり地図の空白の部分を「ここにはライオンがいる」という言葉で埋めているのだ。この隠喩は、未知なるもの、孤独感、野獣に対する恐怖感などに対する中世の思考形態が、いわば実証的でなく精神的、手法としては写実的でなく象徴的だという意味であろう。この見解をより明瞭にするために、最初にシモンズがゾラを念頭においたリアリズム批判と、次にマラルメ論の一節を引用しよう。

そうしたすべての作家にあっては形式は、なによりもまず正確であること、暗示するというよりはむしろ表現すること、何も洩らすことなく完璧に表現しなければならぬことを表現することが目的とされ、それを予知することが読者の務めなのである。だから彼らはしまいには世界のある光景を十全に表現したのである。そして、彼らの幾人かは、暗示するというよりはむしろ表現する文体が先に行けなくなる地点まで文体を推し進めたのである。この運動の全体は、エレディアのソネのうちに壮麗なる野辺送りを迎えるのであり、その中に形式の文学は遺言を述べて死んでゆく<sup>(29)</sup>。

命名することは破壊することであり、暗示することは創造することだという彼（マラルメ）の原則を想起し給え。また彼が詩の中に、「例えば現実の樹の密集する森ではない、森の恐怖や、木の葉に漂っている音なき雷鳴」以外の一切を包含することを非としたことを心に留めておき給え。そこで彼はある精神的な感覚を得る。森の恐怖はそのままにしておく。この感覚は頭脳の中で形成され始める。最初はおそらく一つのリズムでしかなく、言語を絶している。徐々に思念が感覚のうちに集中しはじめる。既に自己の意識を見出すための戦いが始まっている。繊細かつ内密に、測り知れない微妙な注意を払いつつ、はじめて沈黙のうちに言葉は姿を現わす<sup>(30)</sup>。

ジョイスのライオンの隠喩は直接にはイエイツの「ケルトの薄明」の一節 The ancient map-makers wrote across unexplored regions, "Here are lions." からの引用であるが、このイエイツの隠喩も、シモンズの引用したマラルメの「森の恐怖」"l'horreur de forêt" も、それぞれがエコーし合っているばかりでなく、ジョイスの同時代作家の外面性、皮相性に対する批判そのものがシモンズの上記の論旨と符合していることは明らかであろう。

ところで、現代の作家が道徳には無縁であるというジョイスの批判は、あるいは我々に奇異の念を与える恐れがあるかもしれない。Ulysses は猥褻と背徳の書として告発されたのだから。しかしこの疑問はすぐ解けるし、それを解くことによって、第二項で引用した自然主義系作家から何んら得るところがないとする発言の意味がより明らかになるだけでなく、ここでのジョイスの文学理念がより鮮明になるはずである。

ジョイスのモラル・センスは若者（スティーブン＝ジョイス）の言葉でいえば "To walk nobly on the surface of the earth" あるいは "I speak from my

soul”<sup>(31)</sup> といった表現で示されるだろう。23歳の手紙に名作 *The Vicar of Wakefield* に言及した記述がみられる。

The preface to *The Vicar of Wakefield* which I read yesterday gave me a moment of doubt as to the excellence of my literary manners. It seems so improbable that Hardy, for example, will be spoken of in two hundred years. And yet when I arrived at page two of the narrative I saw the extreme putridity of the social system out of which Goldsmith had reared his flower. Is it possible that, after all, men of letters are no more than entertainers?...中略...Maupassant writes very well, of course, but I am afraid that his moral sense is rather obtuse.<sup>(32)</sup>

社会システムや既成概念の不合理的、不正、腐敗あるいは運命などの外的要因によって生ずる喜悲劇をいかに巧妙に、いかに精緻に描いても、ジョイスの文学理念からは、その作家はエンターティナーでしかなく、道徳とは無縁なのである。従って、ギッシングもサッカレーもハーディもゴールド・スミスもモーパッサンさえもジョイスの目には *amoral* に映るのである。ゾラが「魂は神経の液体」であるとみなして、いかに人間を精密に分析しても、そこに魂の深化がなければジョイスには退屈なのである。若きジョイスのアイドルは、従って、イプセンであった。上にあげた「Wakefield の牧師」は主人公の牧師が司祭としてまた一家の主人として、子供の親として、つまり一人の生活人として様々な困難をのりきっていく物語であるが、ジョイスの *Portrait* は「イメージーションの司祭」“priest of eternal imagination” たらんと志す青年の世俗への反逆と芸術家としての自己規制と挫折の予感をはらんだ物語なのだ。

論旨にもどると、ライオンの隠喩によってジョイスは中世の人々の持っていた象徴的思考能力を、現代の外面的リアリズムの上位に持っているのだが、単にそれだけでなく、我々はこのエッセイからジョイスの中世への共感をも読みとる必要がある。後年ジョイスは *Ulysses* は中世的であると同時にリアリスティックでもある、と述べており、このリアリスティックの意味が上記の外面描写と同じでないにしても、彼が現代の作家として、作品の基調をある程度までリ

アリズムに置かざるをえないことに気づいていたのは事実であろう。彼のイエイツに対する不満は、イエイツがあまりにもケルト的神秘思想を強調し、現代人の現実の相を無視した点にあった。ところが視点を変えて、ジョイスの後期の作品の前衛性について考えてみると、イエイツの呪文や魔力や記号に対する関心がイエイツ文学を新鮮にしているのと同様に、ジョイスの中世に対する共感が、彼の前衛性の要素となっているという逆説も成り立つのである。

ジョイスの生れた1800年代の後半が丁度アイリッシュ・ルネッサンスの勃興期に当るが、当時のアイルランドは我々の想像以上に中世の影を残していたと思われる。文学史的に言うなら19世紀末と20世紀初頭のリアリズムとサンボリズムのはざまに、イエイツやジョイスやシングなどのアイルランド系作家がヨーロッパ文壇に登場した事情も考慮してみる必要がありそうだ。もし、それに意味を認めるなら、イプセンにおけるノルウェーの後進性がそうであったように、アイルランド系作家に残っている中世の影が西ヨーロッパには新鮮に映ったともいえるだろう。イエイツと、イギリスにおけるフランス象徴詩の最大の理解者であり讃美者であるシモンズとの間の異常なほどの共感、イエイツの中世的神秘思想とサンボリズムとが相互に反応し合ったからだと考えられるのである。信仰を原点とする同心円的な中世の論理体系は崩壊したとしても、ルネッサンス以前の人々の持つ美術や文学における象徴機能は、ジョイス流に言うなら、ブルノー・パターンに従ってリアリズムとのせめぎ合いの中から、いわゆるサンボリズムの中に蘇生しているといえるだろう。

さて次に、ジョイスは現代(1912年当時)の特性を最も典型的に具現している芸術家としてワーグナーをとりあげ、ルネッサンス前の精神性の規範としてのダンテと対比している。当時ヨーロッパを魅了していた「トリスタンとイゾルデ」におけるワーグナーの音楽は、恋人たちの瞬間、瞬間の感情の襲を技術の極限まで復元している。しかし、ワーグナーの愛の情感の表現はたしかに壮大で精緻を極めていますが、ジョイスの耳には、それらが外的環境によって支配される感情のみから湧きでていると響いたのだ。一方、ダンテの「地獄篇」においては、作者が地獄の深淵へより深く降りていくにつれて、より一層激しく観

念という火の中で情念を焼きつくす。

ジョイスはワーグナーの芸術を *arte di circostanze*, ダンテのそれを *ideativa* とよんだ。このエッセイの発見者ベェローネは前者を the art of circumstance, 後者を ideational art と英訳した。ベェローネによると、パドバ行きの約1ヶ月前にトリエステで行ったブレイク講演において、ジョイスが用いたイタリア語の *energia ideativa* を、エルマンが ideational energy と英訳した例にならったということだ<sup>(33)</sup>。ジョイスはこの講演において、ウパニシャッド<sup>(34)</sup>の神秘的詩における大きな円環の創造に不可欠なものとして ideational energy に焦点を当てて論じているのだが、ダンテにはあって、ワーグナーに欠けているものが、この ideational energy であるということなのである。

ideational の日本語訳はむずかしいが、要するに、さまざまな外的要因によって喚起される情感を、あくまでつきつめていき、それが観念の域にまで深化された状態をさすものとみてよいだろう。ジョイスがブレイクに認めたものは、知性の明敏さと神秘的情感の融合であり、ここでのダンテへの言及にもそれが反映されていることは言うまでもない。ブレイクは晩年ダンテを原語で読むためにイタリア語を学んでいるのである。

このエッセイにおいて、ジョイスが現代の外面的な皮相性に対比させて強調している、感性と観念の融合という芸術行為にはたす象徴の機能に詳しく言及することは本稿の目的を越える<sup>(35)</sup>。しかし、ここに示された ideational という概念はスティーブソン＝ジョイスがトマス・アキナスの *Claritas* 即ち radiance から導き出した、あの宗教的メタファーである エピファニー（霊的顕現）の延長線上にあり、更に上でみたように、イエイツとシモンズの象徴美学とも反響しあっていることはたしかであろう。

最後に現れる主題の反復は一層メタフィジカルである。死後の再生をうたいあげたルネッサンス期の歌い手たちが去った後に残された海鳴の響きは、実に奇妙なことに嘆きの歌にきこえ「空気や土や海や、病や無知に対する現代のすべての征服は、いわば精神のるつぼの中で溶解し、水滴となり、一雫の涙となる」。ルネッサンスは「生き、希望を持ち、死に、自からを誤解しているも

のへの深い共感の念を我々の芸術に生じせしめたという点だけでも大きな貢献をした」。「少なくともこのことにおいて我々は古代人にまさり」、「ジャーナリストは神学者より偉大なのである。」

この三つのセンテンスからなるリフレーンを、ジョイスのアイロニーととるか、あるいはブルノー的な対立概念の拮抗を読みとるか、それとも現代人の置かれた状態を表わすレトリック以上の意味は持たないのか。それはこのエッセイ全体に対する読者の解釈いかんによって答えられるべきだし、また概念の矛盾が統一されて定着されたものが作品であるから、ジョイスの諸作品の解釈の過程で答えられるべきであろう。

さて、これまでこの新しく発見された資料に対する読みのパターンのほんの一例を示してきた。その過程においてさえ、このエッセイは前述した *Hero* と *Portrait* 間の問題、*Dubliners* の中での *The Dead* のきわだった特異性、*Exiles* におけるの観念性の問題等多くの示唆を我々に与えてくれる。また、ダンテの地獄行きについての解釈は、すでに構想中であった *Ulysses* の主人公の、妻を寝取られたユダヤ人の広告取りという人物設定にも、さまざまな連想をよび起してくれるし、ジャーナリスト——神学者の比喻は、ホーマーのギリシャ神話にパラレルしている *Ulysses* が、「思想が光速で世界中にひろがる」時代の世界観を、その視野の中に取り込んでいる事実をあらためて我々に確信させるのである。

1981年8月

[Notes]

- (1) *Letters of James Joyce*, ed. by Richard Ellmann (Faber and Faber, 1966) vol. 2, p. 308.
- (2) Ibid., p. 294.
- (3) Ibid., p. 294.
- (4) *The Critical Writing of James Joyce*, ed. by Ellsworth Mason and Richard Ellmann. (Viking Press, 1959) etc.
- (5) *James Joyce in Padua*, edited, translated and introduced by Louis Berrone (Random House, 1977)
- (6) Theodore Spencer, Introduction, *Stephen Hero*, ed. by Theodore Spencer, John J. Slocum and Herbert Cahoon (N. Y.: New Direction, 1963) pp. 10—16.

- (7) *Selected Letters of James Joyce*, ed. by Richard Ellmann (Faber and Faber, 1975) p. 121.
- (8) Ibid. p. 124.
- (9) G.P.I.=General paralysis of the insane (全身麻痺)
- (10) *Selected Letters of James Joyce*, op. cit., p. 151.
- (11) Louis Golding, *James Joyce* (London: Thornton Butterworth, 1933) p. 13
- (12) *Selected Letters*, op. cit., p. 152.
- (13) W.Y. Tindall, *James Joyce—His way of Interpreting the Modern World* (Charles Scribner's Sons, N.Y., 1950) p. 85.
- (14) ポール・ヴァレリー, 渡辺広士訳, 「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」(審美社) p. 66.
- (15) *Selected Letters*, op. cit., p. 152.
- (16) Ibid. p. 247.
- (17) Richard Ellmann, *James Joyce* (Oxford Univ. Press 1965) p. 325.
- (18) *James Joyce in Padua*, op. cit., Introduction, p. 6.
- (19) 英訳者ベエローネは原語のまま示しているが, 彼によるとローマの詩人ホラティウス (65—8 B.C.) の *De Arte Poetica* からの引用で, ジョイスは *Portrait* の中でスティーブンの父親の描写にも用いている。James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Modern Library) p. 284, 参照。
- (20) Roberto Bellarmino (1542—1621) イタリアの神学者。イエズス会に入り, 主教・カプア大僧正となる。「俗権事項に対する法王権優越論」などの著書により, 世俗的権力に対し教会の地位を擁護する論を張った。
- (21) Giovanni Mariana (1536—1624) スペインのイエズス会士で歴史家, 神学者。  
*Portrait* において, ジョイスは Juan Mariana の名で言及している。“Apply to the jesuit theologian Juan Mariana de Talavera who will also explain to you in what circumstances you may lawfully kill your king and whether you had better hand him his poison in a goblet or smear it for him upon his robe or his saddlebow.” (*A Portrait*, op. cit., pp. 290—291)
- (22) サミュエル・ベケット, 沢崎順之助訳, 現代作家論「ジェイムズ・ジョイス」(早川書房) 所収, p. 78.
- (23) Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle* (Plon, 1961)
- (24) *James Joyce in Padua*, op. cit., p. 67 & p. 118.
- (25) H・マーシャル・マクルーハン, 出淵博訳, 「ジョイス・マラルメ・新聞」現代作家論「ジェイムズ・ジョイス」(早川書房) 所収, p. 321.
- (26) “William Blake,” in *The Critical Writings of James Joyce*, op. cit., p. 220.



- (27) Edmund Wilson, *Axel's Castle—A Study in the Imaginative Literature of 1870—1930* (New York: Scribner's, 1931)
- (28) H・マーシャル・マクルーハン, op. cit. pp. 328—329.
- (29) Arthur Symons, Introduction to *The Symbolist Movement in Literature* (New York: E. P. Dutton and Co., Inc.) p. 4.
- (30) Arthur Symons, Ibid., pp. 72—73. 同書には四種類の邦訳があるが, (29), (30) の引用には桶口覚訳 (国文社) を使わせていただいた。
- (31) James Joyce, *Stephen Hero*, op. cit., p. 142.
- (32) *Selected Letters*, op. cit., p. 70.
- (33) James Joyce in Padua, op. cit., p. 52.
- (34) 古代インドの経典, ベーダの文学中にある哲学論二編の一つ。
- (35) W. Y. Tindall, *The Literary Symbol* (Columbia Univ. Press) は特にダンテの「天国篇」における象徴性について詳述しているが, ジョイスとダンテの照応関係にも言及している。

なお, ルネッサンス・エッセイにみられるダンテへの言及をその論旨に取り入れた「ジョイスとダンテ: イメージの形成」が本年プリンストン大学から出版されたが, 同書は本稿が編集へまわされた数日後に入荷した。

Mary T. Reynolds, *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*, (Princeton Univ. Press, 1981)